

PRZEGLĄD MUZYCZNY

MIESIĘCZNIK

ORGAN ZJEDNOCZENIA POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH

ROK III. Poznań, dnia 10. lutego 1927. NR. 2

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych.

(1619 — 1657).

1.

Życie i działalność.

Wszystkie nowe szczegóły biograficzne oparłem na materjale z archiwum kapituły wawelskiej. Dotyczą one zatem przedewszystkiem stosunku służbowego Fr. Liliusa do tejże kapituły, której kapelą dyrygował najprawdopodobniej do końca życia. Badania swe, przeprowadzone w r. 1922 i 1923, oparłem, dzięki łaskawej życzliwości X. Kanonika Dra Jana Korzonkiewicza, za którą i w tej drodze również najgorętsze składam Mu podziękowanie, na następujących rękopisach archiwum wawelskiego:

1. Acta Actorum Capitularia, tom XIII,	1631—1643	(cytowane w skrócie:	AA XIII),
2. „ „ „ „ XIV,	1644—1651	„ „ „ :	AA XIV),
3. Terminarium Actorum . . . . . .,	1626—1631	„ „ „ :	TA 1),
4. „ „ . . . . . .,	1631—1638	„ „ „ :	TA 2),
5. Protocollon Actorum Anni . . . .,	1664—1665	„ „ „ :	PA).

Niestety, najprawdopodobniej podczas najazdów szwedzkich na początku XVIII albo może już w XIX wieku zginął XV tom AAC (za lata 1652—1670), tak iż z ostatnich pięciu wzgl. sześciu lat życia Fr. Liliusa nie posiadamy żadnych szczegółów dotyczących jego działalności wawelskiej.

Franciszek Gigli, o zlatynizowanem nazwisku Lilius, używanem już przez jego ojca, Wincentego, nadwornego muzyka polskiego w Warszawie, urodził się najprawdopodobniej już w Polsce, z matki Orgalji, której panieńskiego nazwiska nie znamy na razie. Jak się później dowiemy, Franciszek rozpoczął swe studja teologiczne już jako kapelmistrz katedry krakowskiej, tuż po r. 1630. Mógł wówczas liczyć dwadzieścia

kilka do trzydziestu lat. Data jego urodzin przypadłaby zatem tuż po r. 1600, gdy Wincenty Lilius już znajdował się na dworze polskim, wydając w roku 1604 zbiór „Melodiae sacrae“. Czy Franciszek L. przyszedł na świat w Krakowie, czy (po przeniesieniu się dworu królewskiego) w Warszawie, tego też na razie nie wiemy.

Nie wiemy również u kogo kształcił się w kompozycji muzycznej. Jeśli jednak posiadał kilku nauczycieli, to jednym z nich był najniewątpliwiej jego ojciec. Zważywszy, że obowiązkiem kapelmistrza i wicekapelmistrza królewskiego było także kształcenie chłopców chóralnych, należących do kapeli królewskiej — a obrotny Wincenty Lilius niewątpliwie postarał się o tę przynależność dla swego syna Franciszka, — to uznamy za bardzo możliwe, iż nauczycielem Franciszka mógł być także Asprilio Pacelli (zm. w r. 1623) lub nawet Marco Scacchi, który według badań X. Dra Hieronima Feichta został kapelmistrzem królewskim między r. 1623 i 1628. Nie uważamy tego jednak za rzecz konieczną, ponieważ wybitne kwalifikacje Wincentego Liliusa były wystarczające dla nauki jego syna. W każdym razie Franciszek Lilius był już około r. 1630 członkiem kapeli królewskiej (nie wiemy czy jako wokalista, czy jako instrumentalista); z tej to kapeli powołano go po śmierci Annibala Orgasa do Krakowa, na stanowisko kapelmistrza katedralnej kapeli. Musiał przeto posiadać wybitne kwalifikacje, a reszty dokonała zapobiegliwość ojca, Wincentego, który i dwóch innych synów, Jana i Szymona, zdołał umieścić na innych stanowiskach muzycznych: Jana jako kapelmistrza we Włocławku,[1] Szymona jako organistę w kapeli królewskiej.[2]

Na posiedzeniu w dniu 18 stycznia r. 1630 stwierdza kapituła katedry krakowskiej, że na kapelmistrza kapeli polecono jej „de meliori nota“ Franciszka Liliusa z kapeli królewskiej w Warszawie („ex Collegio musicorum Sacrae Regiae Maiestatis“).[3] Uchwalono powierzyć mu to stanowisko, ofiarowując „consuetum salarium“, t. j dochód z wsi Byszyce, przeznaczony od początku istnienia kapeli dla jej kapelmistrza[4]). Nie dano jednak Liliusowi wolnego pomieszkania, które w czasie wakansu po poprzednim kapelmistrzu zajął był kanonik Jan Skarszewski. Nieprzyznanie tegoż mieszkania w jednym z „domus canonicales“ oraz prawdopodobnie niekorzystny dla Liliusa dochód z Byszyc spowodowały, że przez długi szereg lat Lilius nie ustawał w dążeniach do polepszenia bytu, stając się niekiedy importunem wobec kapituły.

Już w r. 1632 postanawia kapituła powiększyć płacę Liliusa, kwartalnie wypłacaną w nieokreślonej w naszych źródłach wysokości. Ze strony Liliusa była to „sub-

---

[1]) Poliński, Dzieje muz. pols., str. 121.

[2]) Według łaskawej informacji X. Dra Hieronima Feichta.

[3]) TA 1, bez pagin., data 18 Jan. 1630: „Magistrum Capellae Franciscum Lilium de meliori nota commendatum ex Collegio Musicorum Sacrae Regiae Maiestatis pro agendo Cantu et Musices huius Ecclesiae adscriptis Reverendi Domini Capit. recipiendum et admittendum decreverunt. Cui consuetum salarium dandum sine tamen habitatione promiserunt“.

[4]) Dochód z tej wsi, leżącej w powiecie wielickim („Wykaz miejscowości w Galicji“, Wiedeń 1893, str. 649 i „Słownik geograficzny“, tom XV cz. I, Warszawa 1900, str. 159) był w myśl fundacji kapeli katedralnej przeznaczony wyłącznie dla kapelmistrza. Wieś tę zwano także: „Biszyce“.

missa petitio".[5]) Później stawał się Lilius bardziej energicznym i śmiałym. Gdy Lilius obejmował kierownictwo kapeli katedralnej, był zupełnie młodym człowiekiem stanu świeckiego. Poprzednik jego, Annibale Orgas, był księdzem, co zapewne ułatwiło mu obok kierownictwa kapeli katedralnej objąć prepozyturę kapeli rorantystów. Być może, iż Lilius postanowił wejść w jego ślady, co jednak wymagało odbycia studjów teologicznych. Zapobiegliwy w sprawach materjalnych młody kapelmistrz katedralny wyjawia kapitule swe zamiary teologiczne, wzięte przez kapitułę pod obrady na posiedzeniu w dniu 7 kwietnia r. 1634.[6]) Na jego prośbę dano mu „beneficium certum" celem osiągnięcia wyższych święceń („SS. maiores ordines"), jednakże zobowiązano go do pełnienia obowiązków kapelmistrzowskich aż do czasu osiągnięcia tych święceń i jakiegoś następnego „beneficium".[7]) Lilius zobowiązania przyjął i wyraził kapitule wdzięczność. Równało się to zaopatrzeniu, godnemu stanu kapłańskiego. W miesiąc później otrzymał Lilius nareszcie i pomieszkanie w domu kanonicznym „in postico Collegii DD. Iurisconsultorum", opuszczonym przez kan. Jakóba Kołaczkowskiego. Sytuację Liliusa ułatwił fakt, iż żaden z kanoników nie zgłosił pretensyj do tego domu. Jak każdy mieszkaniec domów kapitulnych, tak i Lilius musiał przyjąć zobowiązanie, że dołoży starań, aby dom i jego otoczenie nie budziły wątpliwości co do gospodarskiego porządku. Uchwała zapadła na kapitule generalnej.[8]) Troskę o pomieszkanie miał Lilius usuniętą na czas zajmowania stanowiska kapelmistrza katedralnego. Dążenie do polepszenia bytu ujawnia Lilius z roku na rok. Dochód jego miesięczny w wysokości 90 fl. podwyższa kapituła do 100 fl. na posiedzeniu w dniu 6 października r. 1635, z zastrzeżeniem jednak, aby w kształceniu chłopców-kapelistów okazał „większą" (niż zapewne dotychczas) pilność.[9]) Przychylność biskupa krakowskiego Jakóba Zadzika umiał sobie widocznie zjednać, skoro w r. 1636 otrzymał od niego dożywocie na dziesięcinach z wsi biskupich Garbatka i Stary Radom, przynależnych do stołu kapitulnego. Przywilej ten potwierdza kapituła na posiedzeniu w dniu 2 października r. 1636 i zaopatrzywszy wielką pieczęcią wydaje swemu kapelmistrzowi „gratis". W przywileju tym jest Lilius nazwany djakonem.[10])

Starania o dalszą poprawę losów prowadził Lilius w dalszym ciągu. Starania te prowadził także via Rzym. Otrzymuje w r. 1638 beneficium ołtarza św. Mikołaja, przy-

---

[5]) AA XIII, k. 64 r, protokół z posiedzenia kapituły w dniu 14 maja 1632 r., oraz TA 1 bez pag. data: 21 Mai 1632.

[6]) AA XIII, k. 172—173 oraz TA 2, data j. w.

[7]) AA XIII, k. 183v. (protokół z dnia 12 maja r. 1634).

[8]) Tamże: „...ut sarta tecta eiusdem domus diligenter custodiat atque ex stabulo in aciali domo huic domui adiuncto munditiem teneat, fimum evehi tempestative curet, quae concessio domus eidem serviat quousque etiam ipse in servitio huius Cathedralis Ecclesiae manserit". (W r. 1636 sprowadza się do małego domku przy domu Liliusa szewc Jan Janiczek, obywatel krakowski, co dla kapelmistrza katedralnego stanowiło zapewne ulgę w obowiązkach gospodarskich. Por. AA XIII k. 295).

[9]) AA XIII, k. 247v. „...ut pueros, qui postmodum ipsi Ecclesiae inservire possint, diligentius in cantu instruat".

[10]) AA XIII, k. 303 r.

noszące mu rocznie 200 fl. oprócz wyżej wspomnianych dziesięcin i pensji kapelmistrzowskiej w wysokości 1200 fl. Kapituła na posiedzeniu w dniu 12 lutego r. 1638 potwierdza ten dożywotni przywilej z warunkiem przyjęcia odpowiednich obowiązków.[11]) Musiał już wówczas Lilius czynić starania o dzierżawę Byszyc, jednakże kapituła odpowiedziała mu odmownie, twierdząc że to nie jego sprawa, lecz prowizora i prefekta kapeli, do czego „kapelmistrz kapeli w żaden sposób nie powinien się wtrącać".[12]) Na razie zatem sprawa Byszyc spaliła na panewce, co jednak bynajmniej nie zniechęciło młodego djakona i kapelmistrza uganiającego za przywilejami i dochodami. Czyhał na najbliższą sposobność, szukając w inny sposób dalszych korzyści, choćby niewielkich. Miał już 10 lat pracy za sobą i pewne zasługi natury artystycznej One to wraz z argumentem w postaci sukienki duchownej ułatwiały mu zabieg w sprawach materjalnej natury. Na posiedzeniu w dniu 11 stycznia r. 1641 uznaje kapituła jego „zasługi i pracę" i okazuje swój „benignum respectum", ofiarując „strawne" w postaci 10 talarów-imperjałów, chcąc go uczynić chętnym do spełniania „innych także obowiązków", w protokole jednak nie wyszczególnionych, a odnoszących się może albo do uczenia chłopców albo do ołtarza św. Mikołaja.[13]) Kwota ta pochodziła z funduszów samej kapeli. Niebawem sięgnął Lilius po groźbę, jako argument w żądaniach materjalnych. Nie wystarczały mu widocznie wyżej wymienione dochody z Byszyc i dziesięcin i wolne mieszkanie, ani okolicznościowe gratyfikacje, do których należy dodać dwa źródła małych, lecz stałych zysków rocznych. W r. 1636 zapisał kan. Jakób Ostrowski 100 fl. do podziału pomiędzy kapelmistrza i kapelę w dniu mszy żałobnej za jego duszę przeznaczonych, nadto samemu kapelmistrzowi 10 fl.[14]) W r. 1644 stworzył kan. Albert Serebryski fundusz, z którego miała być wynagradzana kapela i kapelmistrz za wykonanie mszy w dzień 21 listopada jako w święto „Praesentationis Beatae Virginis Mariae". Fundusz ten wynosił 20 fl., wypłacanych kapeli w to święto[15]).

Lilius oświadczył kapitule w r. 1641, że dochody jego nie zadawalniają go i że otrzymał propozycję objęcia korzystnego stanowiska poza Krakowem. Kapituła czuła się niewątpliwie zaskoczona, ale wiedząc o tych pozakrakowskich projektach Liliusa, postanowiła powiększyć jego dochody, dodając z Byszyc 400 fl., oraz jakieś pozostałe 200 fl., nadto przy nadarzającej się sposobności (lecz nie odrazu) oddać mu Byszyce w dzierżawę, nadto wynaleźć jakieś „beneficium" dla swego kapelmistrza-importuna. Widząc jednak nieustające dążenia Liliusa i przewidując nowe, postanowiła zaszachować go w ten sposób, że uczyniwszy te obietnice wyprosiła sobie dalszych nagabywań i postanowiła oglądnąć się za jakimś Polakiem lub Włochem, któryby mógł być przyjętym do kapeli, aby w danej okazji zostać następcą Liliusa. Postanowiono też poważnie interwenjować u biskupa krakowskiego, aby i on przyczynił się do po-

[11]) AA XIII, k. 372 r.

[12]) Tamże.

[13]) AA XIII, k. 535 r („...ac ad alia onera eundem alacriorem reddere volentes...")

[14]) AA XIII, k. 485 v

[15]) AA XIV, str. 75

lepszenia dochodów kapelmistrza katedralnego[16]). Interwencja taka w sprawach katedralnej muzyki nie była bynajmniej pierwszą; zdarzała się kilkakrotnie już w XVI w. i później, przed Liliusem.

[16]) AA XIII, k. 567, protokół posiedzenia kapituły z dnia 15 maja r. 1641: „Ad supplicem postulationem Rndi Francisci Lilii Magistri Capellae Musicorum Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis benignum respectum sui abrigendo et salario et provisione sua ab Adm. Rndis Dnis haberi petentis, Venerabile Capitulum attento eo, quod maiori salario ad alia loca extra Cracoviam alliciatur et evocetur, tum ut ad onera Capellae subeunda alacrior exinde reddatur, concordibus votis Dnorum decrevit integram pensionem quadringentorum fl. ex arenda Byschyce provenientem eidem annuatim in auctionem salarii sui dare et extradere ita, ut ad ducentos fl., quos exinde ratione onerum Altaris Sancti Nicolai sibi incorporati percipiebat, vel si occasio tulerit et voluerit ipsam vlliam in pensione quadringentorum fl. et interventione decimae sub arenda teneat et possideat. Insuper et ipsi Adm. Rndi Dni Capitulares occasione nacta iuris et collationis suae aliquo beneficio eundem providere et ad Illustrissimum solenniter intercedere pro aliqua provisione decreverunt, eo tamen ipsi adiuncto, ne in posterum, quod saepius facit, Vnbile Capitulum de auctione salarii sui importunis interturbet precibus, sed iam in loco circa Ecclesiam Cathedralem manere decernat et constituat. Hinc simul ex eadem occasione suae Adm. Rndae Dominationes mutuo statuerunt ante necessitatem modo in tempore sive Italum sive Polonum ad eiusmodi officium, si quando opus fuerit, eligere et habilitare, qui in locum moderni habilis et idoneus postmodum succedere possit".

Stefanja Łobaczewska (Lwów).

Problemat atonalności i Arnold Schönberg.

Jak w wszystkich znanych nam i dawniej formach kontrapunktycznych, tak i tu bardzo ważną rolę odgrywają pewne typowe warjanty zasadniczego schematu melodyjnego, które zmieniając czasem w stopniu dość znacznym jego fizjognomję, wewnętrzną jego budowę pozostawiają jednak nienaruszoną: przedewszystkiem odwrócenie, t. zw. „rak", oraz odwrócenie tego ostatniego[1]). Czasami schemat zasadniczy rozpada się na mniejsze cząstki, które łączą się między sobą w nowe kombinacje; mogą nawet stworzyć nową melodję z dawnego materjału. Albo też pierwsze nuty powtarzającej się kilkakrotnie figury tworzą melodję zasadniczego schematu; jest to pewnego rodzaju akrostychon muzyczny. Często bywają też tony schematu rozdzielone pomiędzy pojedyńcze głosy. Wreszcie dla całokształtu wspomnieć tu jeszcze należy rozmaite transpozycje schematu zasadniczego w całości. Naturalnie, nie wszystkie z tych kombinacyj kontrapunktycznych będą dla ucha zrozumiałe, jako takie przez słuchacza apercypowane; występują one na plan pierwszy tam, gdzie mają znaczenie tematyczne; poza tem działają pośrednio, konstrukcyjnie, t. j. pozwalają nam raczej przeczuć, aniżeli zrozumieć organiczną jedność całości, i takie, a nie inne jest ich przeznaczenie[1]).

Zaznaczyć należy raz jeszcze, że r y t m i c z n y rozwój motywów idzie swoją własną drogą, zupełnie niezależną od schematu zasadniczego.

[1]) Przez odwrócenie motywu rozumie się dokładne powtórzenie interwali, tworzących jego linję melodyjną jednego za drugim, ale zawsze w odwrotnym kierunku; a więc n. p. sekundzie w górę odpowiada w odwróceniu sekunda w dół t. d. Pod odwróceniem interwału zaś rozumiemy odwrócenie tonów, tworzących ten interwal, tak, że ton, który był na dole, będzie na górze i naodwrót; powstaje z tego nowy interwal, (a więc n. p. odwróceniem tercji będzie seksta, kwinty, kwarta i t. d.), który razem z poprzednim uzupełniają się do oktawy. „Rakiem" nazywano w starym kontrapunkcie jedną z najbardziej używanych sztuk kontrapunktycznych, polegającą na czytaniu tonów melodji w porządku odwrotnym, t. j. od końca do początku.

Zasada „schematu zasadniczego“ przeprowadzona być może zarówno w t. zw. „ścisłym“ kontrapunkcie („strenger Stil“), jak i w swobodniejszym stylu kontrapunktycznym.

W obliczu tych niezliczonych kombinacyj technicznych trudno oprzeć się wrażeniu pewnej sztuczności; mimowoli nasuwa się pytanie podobnie jak w epoce sztuk kontrapunktycznych szkoły niderlandzkiej, czy nie jest to raczej muzyka dla oka niż dla ucha, to, co Niemiec nazywa „Kopfmusik“? Z drugiej jednak strony pamiętać trzeba, że z tych samych źródeł wypłynęła boska sztuka Palestriny i Orlanda di Lasso, oraz nieprześcignione do dziś wzory „Das wohltemperierte Klavier“.

Gdy mowa o Schönbergu zaznaczyć trzeba raz jeszcze, że niesłychanie skomplikowana i w najdrobniejszych szczegółach konsekwentnie wypracowana jego teorja szła zawsze dopiero w ślad za praktyką; ta ostatnia zaś przekonała nas w każdym razie, że należy on do tych artystów, którzy mają coś do powiedzenia. Nasza generacja za bliska jest jeszcze tego zjawiska, brak jej należytej perspektywy, by wypowiedzieć ostatnie słowo w tej kwestji; ono należy do przyszłości. Dziś możemy tylko stwierdzić, że nazwisko Schönberga przejdzie do historji jako jednej z najbardziej charakterystycznych postaci w świecie muzycznym XX-go w. a przedewszystkiem jako artysty-człowieka, który w tych czasach niesłychanej demoralizacji i gonienia za efektem potrafił za wszelką cenę pozostać samym sobą. Należy mu się za to parę słów pamięci także i w Polsce, do której jeszcze nie dotarł.

III.

Na tym punkcie przełomowym stanęła teorja Schönberga w r. 1911; tymczasem jego twórczość muzyczna szybkim krokiem podążyła naprzód. W dwudziestu paru opusach tych ostatnich lat skrystalizowały się wyrażone dotąd w formie hypotetycznej jego dążenia do nowych form w muzyce i dostosowanej do nich nowej techniki kompozytorskiej i dojrzał typ stanowiący schemat konstrukcyjny ostatnich jego dzieł.

Jak dotąd, widzieliśmy tylko stronę negatywną tego systemu Schönberga: zaprzeczenie tonacji i tonalności. Ale właśnie przez to odrzucenie toniki i tonalności pozbyła się nowa muzyka jednej z najbardziej żywotnych idei konstrukcyjnych, noszącej w sobie niezliczone możliwości rozwoju formy muzycznej jako takiej: jest nią zasada zróżniczkowania interskal[1] w zakresie skali diatonicznej, dzięki której każdy stopień gamy posiadał specjalne funkcje harmoniczne w stosunku do toniki. Skala chromatyczna pozbawiona z natury tego zróżniczkowania, musiała je koniecznie czemś zastąpić, było to warunkiem „sine qua non“ jej egzystencji. Nowa zasada formalna wprowadzona przez Schönberga polega na ustaleniu k a ż d o r a z o w o pewnego s p e c j a l n e g o n a s t ę p s t w a t o n ó w o z a k r e s i e s k a l i d w u n a s t o t o n o w e j (chromatycznej), które tworzą szkielet konstrukcyjny danego utworu muzycznego. Jest on czemś zbliżonem do motywu melodyjnego: jego siła konstrukcyjna polega na ograniczeniu się do pewnego wyboru tonów i ściśle określonego ich następstwa. Jak dawniej skala dur i moll, tak teraz to ściśle określone następstwo interwali staje się podstawą danego utworu. Schönberg nazywa ten schemat „postacią zasadniczą“ („Grundgestalt“); jego struktura melodyjna staje się obowiązującą od początku do końca utworu; rytm natomiast jest dowolny. Szemat ten jest punktem wyjścia wszystkich wydarzeń melodyjnych i harmonicznych w ramach danego utworu. Nie jest on tematem, ale dopiero materjałem, z którego tematy

---

[1]) Bliższe szczegóły znajdzie czytelnik w pracy dr. Erwina Steina „Neue Formprinzipien“ (Musikblätter des „Anbruch“, Schönberg-Heft, Sierpień-Wrzesień 1924), drukowanej później także w zbiorowem dziele: — „Von neuer Musik“ (F. J. Marcan-Verlag, Köln).

powstają; z drugiej znów strony nie jest najmniejszą cząstką organiczną, gdyż daje się sam jeszcze rozłożyć na mniejsze motywy melodyjne i rytmiczne.

Nowy ten typ motywu wywodzi swój rodowód w prostej linji od skali dwunastotonowej, musi więc zawierać w sobie te wszystkie czynniki, które są dla niej charakterystyczne. A więc przedewszystkiem żaden ton nie będzie miał pierwszeństwa przed innemi. Tak samo unikać będzie zwrotów, przypominających dur i moll, które mogłyby suggerować słuchaczowi fałszywą w tym wypadku interpretację w duchu tych dawnych tonacyj. Rzadkie też będą tu powtarzania jednego i tego samego tonu, ponieważ zasada wymaga, by możliwie największa ilość tonów przychodziła do głosu. Jeśli na schemat konstrukcyjny składa się nie jeden, ale parę motywów, winny się nawzajem uzupełniać do skali dwunastotonowej i mimo rozmaitości w linji melodyjnej wykazać jakiś rys wspólny, łączący je między sobą organicznie.[1])

Schemat zasadniczy umożliwia skali dwunastotonowej to zróżniczkowanie, o którem powyżej była mowa, a którego jej brak z natury; pojedyńcze jej tony otrzymują znów pewne funkcje, któremi są ich ściśle określone miejsce w motywie i równie ściśle określony stosunek ich wzajemnych wartości. W dawnej muzyce określano te funkcje pojedyńczych tonów skali jako zjawiska harmoniczne; ale dla Schönberga, którego twórczość stoi przedewszystkiem, a dziś nawet wyłącznie pod znakiem polifonji, są one raczej natury melodyjnej. W stylu polifonicznym bowiem harmonja, czyli akordy są zjawiskiem wtórnem; pierwotną jest tu melodja, przez nią dopiero i dzięki niej powstają tu akordy. W związku z tem stawia Schönberg jeden z najważniejszych postulatów nowej techniki polifonicznej: „schemat zasadniczy", pojawia się nietylko w kierunku horyzontalnym, ale równocześnie także w wertykalnym, a więc nietylko zróżniczkowanie rytmicznie w następstwie czasu, ale bez względu na to także w przestrzeni, jako kompleks dźwiękowy, czyli akord. Stąd tak ciekawe są u Schönberga te motywy, czyli schematy z punktu widzenia ich akordowego współbrzmienia; zasadę tę przeprowadza on bowiem rygorystycznie w wszystkich swych ostatnich opusach. W tego rodzaju technice harmonja staje się też do pewnego stopnia, choć nie w pierwszej linji, elementem konstrukcyjnym, naturalnie nie wprost, w sensie dawnej teorji, ale niejako w drodze okrężnej poprzez motyw melodyjny.[2]) (Dok. nast.)

Międzynarodowy konkurs pianistów im. Fr. Chopina w Warszawie.

W końcu stycznia b. r. Warszawa była świadkiem niezwykłej walki. Walczono też nie o byle co, a o miano najlepszego odtwórcy arcydzieł Chopina. —

Każdy z ubiegających się o ten tytuł miał nielada zadanie: musiał odegrać program solowy, składający się z następujących utworów: jedna z Ballad, dwie etjudy, dwa mazurki, dwa nokturny (do wyboru z podanych przez komitet organizacyjny), następnie preludja fis-moll i b-moll i polonez fis-moll. — Po wysłuchaniu solowych programów jury miało za zadanie wybrać ośmiu najlepszych odtwórców, mających wykonać jeszcze dowolny z koncertów Chopina z towarzyszeniem orkiestry. —

Poza tem komitet organizacyjny postawił jeszcze dwa warunki: 1) ukończenie studjów muzycznych i 2) wiek — do 28 lat. — Ogółem zgłoszeń było 34, ale stanęło do konkursu 26 ubiegających się. —

---

[1]) Rzecz ma się tu podobnie, jak w fudze, gdzie tematy, mające pewne specjalne funkcje muszą być odpowiednio skonstruowane, muszą być pomyślane polifonicznie.

[2]) Widzimy, że te na pozór tak „nowe" zasady są niczem innem, jak tylko powtórzeniem i doprowadzeniem do ostatnich konsekwencyj zasad wyrażonych w formie hipotetycznej w „Nauce harmonji". Wcielając tam do naszego systemu harmonicznego jako jego cząstkę organiczną „nuty" obce, Schönberg już wówczas zrzuca za nie odpowiedzialność na motyw.

Z polskich pianistów brali udział: Bowówna, Berkwitz, Chętkowski, Etkinówna, Gimpel, Sonasówna, Lewkowiec, Ochlewska, Prażmowski, Piasecka, Szpinalski, Sztompka, Wiłkomirska, Wojtowicz i Wolmanówna. —

Przedstawicielami obcych krajów byli: Briuszkow, Ginsburg, Oborin i Szostakowicz (Rosja), Goldsand (Austrja), Mombaerts (Belgja), Pas van der Theo (Holandja), Laume Reinhold (Łotwa), Marchalko (Węgry), Swoboda (Szwajcarja) i Münzer (Niemcy). —

Turniej ten odbywał się w sali Filharmonji Warszawskiej, począwszy od niedzieli 23-go stycznia, zakończył się w sobotę 29-go. —

Przedewszystkiem muszę zaznaczyć, że „jury" miało do rozwiązania bardzo trudne zadanie, gdyż ogólny poziom gry pod względem artystycznym i technicznym był bardzo wysoki.

Trudnem też jest i moje zadanie w ocenie tych młodych artystów: w nadmiarze produkcyj, trwających w ciągu siedmiu dni, wrażenia dni poprzednich stopniowo zacierają się i przeprowadzenie głębszych porównań staje się prawie niemożliwem.

Jeżeli się weźmie pod uwagę wszystkie wysłuchane produkcje, to daje się zauważyć możliwość podziału ich na trzy grupy: 1) grupa rosyjska, 2) grupa polska i 3) grupa zachodnio-europejska.

W takiem zestawieniu stopień doskonałości postępuje od Wschodu ku Zachodowi.

Przedstawiciele Rosji, chociaż bardzo młodzi, poprostu imponowali swoją grą dojrzałą, nacechowaną dużym polotem artystycznym. Najsubtelniejszym i najgłębszym jest bezwarunkowo Oborin (19 lat). Nikt nie potrafił stworzyć tak głębokiego i poetycznego nastroju. Drugie miejsce w grupie rosyjskiej należy się Szostakiewiczowi (19 lat); jest to już pianista dużej miary i o wielkich zaletach, a w dodatku posiadający też talent kompozytorski. Ginsburg i Briuszkow posiadają również wielkie zalety pianistyczne, ale nie mają jeszcze wyraźnej indywidualności artystycznej. —

Na czele polskiej grupy stanęli: Etkinówna, Prażmowski, Szpinalski, Sztompka, Wiłkomirska i Wojtowicz. Gra tych pianistów, opanowana w zupełności pod względem technicznym, wznosiła się często na szczyty wysokiego artyzmu np. Etkinówny — w koncercie f-moll, Prażnowskiego w etjudach, preludjach i koncercie e-moll, Szpinalskiego w etjudach i koncercie, f-moll, Sztompki — przedewszystkiem w mazurkach (za co mu słusznie przyznano nagrodę) pozatem pięknie odtworzył nokturny, preludja i etjudy.

Jednak w grze tych pianistów daje się wyczuć jeszcze pewien brak wyzwolenia się z pod wpływów akademickich. —

W trzeciej grupie na czele stoi Münzer, pozostawiając innych daleko poza sobą. Jest to pianista zupełnie dojrzały, o wielkiej technice i pięknym tonie. Jedyny zarzut, jaki mogę mu zrobić, jest to brak odpowiedniej subtelności w interpretowaniu dzieł Chopina. Reszta przedstawicieli Zachodu jest zbyt nikłą w porównaniu z wyżej wymienionymi uczestnikami konkursu, aby omawiać poszczególne zalety i wady ich produkcyj. —

Wynik konkursu tak się przedstawia: pierwsza nagroda — Oborin (Rosja), druga nagroda — Szpinalski (Polska), trzecia nagroda — Etkinówna (Polska), czwarta nagroda — Ginsburg (Rosja). Nagroda Polskiego Radjo, jak już wyżej nadmieniłem, zupełnie słusznie przyznaną została za najlepsze mazurki p. Sztomce. Poza tem były przyznane dyplomy w liczbie 8, ale otwarcie przyznaje się, że zapomniałem zanotować — komu? —

Wysłuchawszy wytrwale wszystkie produkcje, krytyki i plotki, przyszedłem do przekonania, że właściwie konkursy w dziedzinie odtwórczo-muzycznej wielkich walorów nie posiadają. Wywołują natomiast protesty, gniewy i inne objawy podrażnionych uczuć, spowodowane podgorączkową temperaturą. *B. S.*

WŁ. BURKATH (Warszawa).

Z badań nad budową muzyczną pieśni litewskiej.

Stosownie do swojego charakteru i przeznaczenia rozróżnić należy dwa rodzaje pieśni litewskiej, a mianowicie pieśni kościelne, wchodzące w skład t. zw. nabożeństwa dodatkowego (giesmes) oraz pieśni ludowe (dàinas), których to dwa tysiące bez mała zawiera zbiór melodji

litewskich Juszkiewicza. Zasadniczą różnicą między tymi dwoma rodzajami wypowiedzenia się duszy ludu litewskiego jest przedewszystkiem stopień oryginalności materjału. O ile bowiem zauważamy w pieśniach narodowo-kościelnych przeważający wpływ polski i łaciński zarazem, o tyle „dainy“ przedstawiają w większej swojej części materjał oryginalny pod względem tonacyjnym i rytmicznym przedewszystkiem.

Nic w tem dziwnego, zwłaszcza kiedy się zauważy, że chrześcijaństwo przybyło na Litwę o cztery stulecia później, niż w Polsce, za tejże pośrednictwem, zastając na Litwie i Zmudzi ówczesnej pogaństwo w całym jego rozkwicie, z gusłami, ogromną liczbą zabobonów i innych praktyk „djabelskich“. Duchowieństwo, przeważnie polskie, zmuszone było zatem do jaknajdalej idących represji z jednej strony, aby wprowadzić liturgiczne nabożeństwo rzymskie, z drugiej zaś, gwoli zaskarbienia sobie uwagi ciemnego i nader niesamodzielnie myślącego Litwina ówczesnego, do pewnych ustępstw, byle go zjednać, zainteresować, na łono ortodoksyjnego Kościoła przyprowadzić. Ks. Biskup Wołonczewski w pismach swoich poświęconych Litwie i Żmudzi od XVII stulecia[1]) niejednokrotnie wzmiankuje o całym szeregu zwyczajów i guseł, związanych uprzednio z pogaństwem, od pierwszego zaś synodu żmudzkiego (w r. 1636) coraz to bardziej zasymilowanych, dokrojonych niejako do wymogów nabożeństwa chrześcijańskiego. Tenże pamiętnikarz notuje jeszcze w r. 1807 ostatni proces o czary, również dopiero w połowie XIX stulecia skasowane zostały inne obchody litewsko-pogańskie, że wymienię najważniejsze: zrzucanie larw w dzień Wniebowstąpienia Pańskiego (szestinai), Joniny czyli tańce i pienia sobótkowe, trzy dni umarłych w roku, połączone z ofiarami i ucztą na ich grobach i t. d.

Z powyższego łatwo zauważyć, że pieśń kościelna, wprowadzona poraz pierwszy w języku ludowym na drugim synodzie żmudzkim (1639) musiała wcześniej od „dajny“ wywalczyć sobie prawo bytowania na Litwie ówczesnej. Przypuszczenie to wydaje się tem słuszniejszem, że badania nad budową pieśni ludowej każą nam odnieść takową najwcześniej do początków XVIII stulecia.

Skądinąd wpływy kulturalne polskie datują na Litwie jeszcze od czasów Chrobrego. Cały szereg zarządzeń, zwyczajów, wreszcie terminologja gospodarska, kościelna czy wojenna wykazują wpływy ościennego państwa polskiego, które z chwilą przejęcia od nas chrześcijanstwa pomnożyły się na wszystkich polach. Nic więc dziwnego, jak słusznie wykazują badania Aleksandra Brücknera,[2]) że i w pieśni kościelnej t. zw. dodatkowej do nabożeństwa liturgicznego, tolerowanej od r. 1639, daje się z łatwością wykazać wpływ kultury muzycznej łacińsko-polskiej. Jednem z najpierwszych zarządzeń władzy kościelnej na Litwie XVII stulecia było udostępnienie ludowi nabożeństwa do N. Sakramentu, czyli tak zwanych modłów błagalnych (suplikacji). Strofy te, będące uzupełnieniem uroczystego nabożeństwa mszalnego, przechowały się (z niewielkiemi zmianami językowemi) do dni dzisiejszych. One to: („Sventas Dieve“...) łącznie z kilku późniejszymi zabytkami pieśniarstwa religijnego oraz, jeżeli chodzi o literaturę kościelną, z przekładami postylli Wujka i katechizmów, — stanowią nieliczne pamiątki historyczne z okresu, kiedy kultura polska zapanowała wszechwładnie na Litwie, we wszystkich niemal gałęziach jej życia umysłowego i literatury religijnej.

Jeżeli idzie o wpływy, to uprzednio jeszcze, od wieku XIV-go, zawdzięczając ziemiom ruskim, które przylegały do litewskich, będąc niejako pomostem w kierunku ziem polskich, zachodziło poważne niebezpieczeństwo całkowitego opanowania Litwy przez tamtą stronę. To też dopiero fakt przyjęcia katolicyzmu z Polski niebezpieczeństwo to politycznie usunął, łącząc oba narody; historycy jednak stwierdzają,[3]) że jeszcze w połowie wieku XVII-go cały szereg obyczajów ruskich daje się na Litwie zauważyć, również jak naleciałości językowe; pomieszanie zaś pojęć „litewskiego“ i „ruskiego“ było tak rozpowszechnione, że częstokroć badaczów tej epoki w błąd wprowadza.

Uwagi te nasuną się niejednokrotnie przy rozbiorze „dajny“ litewskiej. C. d. n.

---

[1]) lib. cit. [6]) X. bisk. Wołonczewski: Pisma II (100—174 i inne). Również i w innych źródłach tegoczesnych (XVII w.) znajdujemy opisy zbiorowego nawracania Litwinów i niszczenia ich zabytków pogańskich. Pisze o tem jeszcze X. biskup Piotr Parczewski (1649—1659) w jednym ze swoich listów pasterskich; piszą o tem również i w tłómaczeniu z zapisek jezuickich z r. 1600—1605. (Mitteilungen der Litauisch. litt. Gesellschaft. Rocznik 1897). Wszystko zdaje się za tem przemawiać, że pierwszeństwo oddać należy „giösmom" kościelnym.

[2]) Aleksander Brückner: Starożytna Litwa. Warszawa 1904.

[3]) Aleks. Brückner. Wpływy polskie na Litwie i w Słowiańszczyźnie wschodniej (str. 155—163), (Polska w kulturze powszechnej.) Kraków, 1918.

Kronika muzyczna.

POZNAN

Z pośród placówek muzycznych, skupiających w sobie życie muzyczne Poznania najważniejszą rolę odgrywa niewątpliwie Opera, jako jedyna placówka stała, mająca możność ciągłej i owocnej pracy. O owocności tej pracy świadczy nader pochlebnie fakt, że w sezonie bieżącym, to jest w przeciągu pięciu miesięcy zaledwie, wystąpiła Opera z czterema premjerami a na dni najbliższe zapowiedzi głoszą piątą z rzędu premjerę, operę „Uczta szyderców" Giordaniego. Z ostatnich nowości zarówno „Ariadna na Naxos" R. Straussa jak i nieśmiertelne arcydzieło literatury muzycznej „Don Juan" Mozarta, dzięki swym wysokim wartościom muzycznym i dobremu wykonaniu, zdobyły sobie przychylne przyjęcie u publiczności. Panu dyrektorowi Opery Sterniczowi i całemu zespołowi należą się słowa najwyższego uznania za tak wspaniałe wyniki pracy na polu krzewienia kultury muzycznej.

Znacznie gorzej przedstawia się ruch muzyczny w dziedzinie muzyki symfonicznej i chóralnej a o muzyce kameralnej nic wogóle nie słychać, ostatni okres jednak zaznaczył się kilkoma wydarzeniami artystycznemi o wybitniejszem znaczeniu. Do tych ostatnich zaliczyć należy przedewszystkiem koncert symfoniczny odbyty w Auli uniwersytetu w dniu 5 grudnia ub. roku pod dyrekcją Ad. Dołżyckiego. Na program tego koncertu złożyły się utwory Beethovena (uwertura „Egmont" i koncert skrzypcowy w wykonaniu prof. Z. Jahnkego) i Czajkowskiego (Symfonja V). A. Dołżycki dobrze jest nam znany, jako dyrygent pewny, śmiały i z wielką dozą temperamentu; szczególnie utwory Czajkowskiego zdają się odpowiadać jego impulsywnej i bujnej naturze, co znalazło swój wyraz w ciekawie ujętem wykonaniu symfonji V e moll. Solista koncertu, prof. Z. Jahnke jest nietylko wielce utalentowanym skrzypkiem lecz i wybitnym muzykiem; grę tego artysty cechuje wysoka inteligencja muzyczna, niezwykła muzykalność, subtelność we frazowaniu oraz doskonała technika i szlachetny umiar i prostota. *K.*

WARSZAWA.

Ostatniemi czasy przewinęło się przez estradę Filharmonji kilka utworów nowych. Piszę „przewinęło się" — gdyż nie jest rzeczą pewną, czy się w repertuarze koncertowym utrwalą. „Pinje" i „Fontanny rzymskie" — dwa dzieła Respighiego — to utwory, niepozbawione poezji, ale posiadające indywidualnych cech niewiele. Nowy efekt śpiewu słowiczego, utrwalonego na płycie gramofonowej posiada wartość artystyczną — wątpliwą. Suita Czesława Marka zwraca uwagę bardzo dobrem opracowaniem myśli dość obojętnych — nie interesuje nadzwyczajnie również „Poema romana" J. Enesco, którego dawny jedyny u nas, wspaniały występ jako skrzypka, pamięta dobrze muzykalna Warszawa.

Nie wiem, czemu stroni Filharmonja od twórców pierwszej wody? Czy może trzeba płacić za wykonywanie dzieł Skrjabina (ostatnich!), Prokofjewa, Strawińskiego, Szymanowskiego, Honnegera, Milhanda, Beli Bartoka, Schönberga, Sibeliusa?... Co robią nasi najmłodsi?! Również niezbadaną jest tajemnica wyboru „Monny Lizy" Schilingsa jako nowości operowej. Następną nowością będzie „Beatrix Cenci", godna wystawienia choćby ze względu, że autorem jej jest L. Różycki. Z solistów usłyszeliśmy bardzo dobrego skrzypka, Bassermana, który grał Fantazję Suka w stylu mniej więcej bruchowskim utrzymaną — oraz pianistę, Arrau'a o zakroju na pierwszorzędnego solistę. Brał on również udział w wieczorze kameralnym wespół z wybitną muzyczką-wiolinistką, prof. J. Dubiską (m. in. sonata Busoniego — nieco rozwlekła w stosunku do swej treści). Duże powodzenie w Filharmonji i Operze ma kapelmistrz rumuński, Massini. Prof. Rabcewiczowa grała piękny koncert fortepianowy E-moll Melcera. Wymienić też trzeba pełną temperamentu pianistkę, p. Caffaret. W najbliższym czasie rozpoczyna Filharmonja cykl Symfonij Beethovena. Od 23-go będziemy pod znakiem konkursu międzynarodowego pianistycznego imienia Chopina.

* * *

Nowy teatrzyk „Music-hall" przypominał tego rodzaju imprezy zagraniczne jedynie z nazwy — nie utrzymał się więc dlugo. Teatrzyki takie jak „Qui pro quo" lub „Perskie Oko" posiadają wiele pierwszorzędnych w swoim rodzaju talentów wykonawczych — zaczynają jednak trochę cierpieć na brak inwencji, tonąc w morzu sentymentalizmu i polityki. Ludzi, spragnionych wdzięcznych pląsów i pięknej aparycji tancerek — spotkała uczta na występach Maryli Gremo. Operetka z Messalówną i Niewiarowską przygotowuje ciekawą premjerę „Księżny-cyrkówki".

Adam Bukowiński.

Kronika chóralna.

Poznań. Wielkie zainteresowanie wzbudził koncert religijny poznańskiego chóru katedralnego „a cappela" pod dyrekcją prof. ks. dr. W. Gieburowskiego, poświęcony arcydziełom literatury wokalnej od XVI stulecia począwszy (Palestrina XVI), Gorczycki (XVII—XVIII), Mozart (XVIII), Mendelsson (XIX) i Gieburowski (XX). Solistą koncertu był p. Pawlak (organy), który wykonał poprawnie lecz bez szczególnie dodatnich cech artystycznych koncert a moll Vivaldi-Bacha i Tokkatę z fugą D dur Regera. Część wokalna koncertu była zato prawdziwą ucztą artystyczną; poznański chór katedralny złożony z głosów męskich i chłopięcych a po-

zostający pod wytrawnem, kulturalnem i muzykalnem kierownictwem znanego muzykologa i świetnego znawcy muzyki chóralnej i kościelnej ks. dr. Gieburowskiego jest zespołem stojącym na bardzo wysokim poziomie artystycznym, imponującym to subtelnością to naprzemian potęgą brzmienia jak również i pięknemi efektami dynamicznemi i kolorystycznemi (np. falsety głosów męskich jako alty). Jestto prawdopodobnie najlepszy tego rodzaju zespół śpiewaczy w Polsce. Koncert omawiany zaszczycił swoją obecnością J. E. Ks. Arcybiskup Prymas Hlond.

Twórczości zmarłego przed kilku laty skrzypka i członka orkiestry Opery poznańskiej Konstantego Gorskiego poświęcony był koncert religijny w wykonaniu Orkiestry filharmonji poznańskiej, pp. Fedyczkowskiej (sopran), Trąmpczyńskiej (alt), Bojarskiego (tenor), Urbanowicza (bas), Nowowiejski (organy), Witkowskiego (skrzypce), chóru mieszanego im. Moniuszki i Raczkowskiego (dyrekcja) w dn. 12 grudnia ub. roku. Z licznych pozostałych po ś. p. Górskim utworów wykonano trzy: Fantazja f moll (organy), Salve Regina, (sopran, skrzypce i organy) i Missa solemnis Es dur na chór mieszany, głosy solowe, orkiestrę i organy. Utwory te nie odznaczają się ani oryginalnością ani głębią inwencji muzycznej, dodatnią ich cechą jednak jest dobre opracowanie muzyczne. Wszyscy wykonawcy i chór im. Moniuszki, który nie należy do najlepszych naogół dobrze wywiązali się ze swego, niezawsze wdzięcznego zadania. Nad całością wykonania czuwało bardzo muzykalne i energiczne kierownictwo prof. Wł. Raczkowskiego. Radzibyśmy go częściej widywać na podjum kapelmistrzowskiem.

Na zakończenie wspomnieć należy o uroczystej Akademji w Auli uniwersytetu ku czci Jana Kasprowicza. W części muzycznej chór męski „Echo“ pod dyrekcją prof. Wł. Raczkowskiego wykonał dwie melodje ludowe kujawskie w opracowaniu Ł. Kamieńskiego oraz „Kierdele“ na chór i solo alt (M. Trąmpczyńska) i „Na gęśliczkach“ (chór ze skrzypcami T. Szulc) Wallek-Walewskiego do słów Kasprowicza. K.

Poznań. *Koncert „Echa“ krakowskiego.* Piękny koncert mamy do zawdzięczenia „Echu“ krakowskiemu, które wracając z jubileuszu „Lutni“ gdańskiej zatrzymało się na jeden wieczór. Aczkolwiek trudy podróży dały się dotkliwie odczuć echistom, to jednak wysoki poziom wokalnego wyrobienia i czujność znakomitego kierownika zespołu, Wallek-Walewskiego, uchroniły ich od możliwych usterek. Na program koncertu złożyły się oprócz utworów obcych kompozycji: Garbusińskiego „Bitwa“ nie tyle wartościowa, ile efektowna; doskonale brzmiące „Racławice“ Nowowiejskiego; Kamieńskiego „Hetmani“ — pomysł muzycznie ciekawy, lecz niechóralny. Najnowsze kompozycje Walewskiego: „Kierdele“ (z altem solo) i „Na gęślikach“ (ze skrzypcami) — oto prawdziwe brzmienie chóru męskiego. Pieśni te dał nam zwrot Walewskiego ku muzyce góralskiej, są one niejako studjami do „Pomsty Jontkowej“; przepysznie zespolone z tekstem Kasprowicza, oryginalne w rytmie, harmonji, są one w literaturze naszej klejnotem wysokiej wartości.

Z wielkim dowcipem i lekkością zaśpiewało „Echo“ „Komara“ Lorentza, czem rozentuzjazmowana publiczność zmusiła do bisowania Na zakończenie wykonało „Echo“ krakowskie wespół z „Echem“ miejscowem „Rokitnę“ i Zielone Świątki na Bielanach. Świetnemu zespołowi i znakomitemu twórcy i odtwórcy Wallek-Walewskiemu licznie zgromadzona publiczność urządziła gorącą owację.

W. R.

Gniezno. *Koło śpiewackie w Gnieźnie* urządziło dnia 9-go stycznia koncert ze współudziałem „Hasła“ z Poznania. Program koncertów obejmował pieśni polskich i obcych kompozytorów. Nadzwyczaj korzystnie zareprezentowało się poznańskie „Hasło“, które pod kierownictwem prof. S. Kwaśnika wykonało wiele efektownych utworów, między innemi słynną Serenadę zimową. Również żołnierskie pieśni górnośląskie w układzie S. Kwaśnika podobały się ogólnie a licznie zgromadzona publiczność nie szczędziła sympatycznemu zespołowi długotrwałych oklasków.

Ciekawym punktem programu było odśpiewanie kilku pieśni jak: Sztandary — Lachmana, Zażegnanie burzy — Dürera, Dwie dole — Maszyńskiego oraz Hej na polu — Kwaśnika — przez połączone chóry „Hasła“ i Koła śpiewackiego. Zespół stworzony w ten sposób brzmiał (mimo jedynej próby) zgodnie a nawet imponująco. Wydatna różnica zachodziła tylko między dyrygentami pp. Barczyńskim i Kwaśnikiem. Znany na gruncie wielkopolskim p. Kwaśnik dyrygował spokojnie i poważnie (Dwie dole i Hej na polu). Małymi, lecz energicznymi i zdecydowanymi ruchami wydobył wszelkie efekty dynamiczne, frazując nadzwyczaj interesująco. P. Barczyński (Sztandary i Zażegnanie burzy) usiłuje przeróżnymi, nawet nieraz niedopuszczalnymi ruchami zmusić swój, dość zresztą dobry zespół, do reagowania na jego myśli, wytwarzając często komiczne z własnej osoby sylwetki. Radzimy p. Barczyńskiemu, aby ruchy swe zmodyfikował, a z zespołem jakim dysponuje osiągnie te same, a nawet lepsze rezultaty.

Koło śpiewackie posiada młode, zdrowe głosy, które przy dalszej pracy mogą stworzyć zespół znakomity. Należy tylko poszczególne głosy wyrównać (stosować tenory a uszlachetnić głosy średnie).

Bardzo pięknie śpiewał (Haslista) p. Owczarenko, czarując swym miękkim, lirycznym tenorem. Inne produkcje jak — duet fortepianowy i solo na trąbkę, przeciążały tylko i tak zbyt obfity program — nie przynosząc nic ciekawego poza szablonową techniką, a odbierając koncertowi styl wokalny. Z największem uznaniem należy podnieść zasługi p. Barczyńskiego i Koła śpiewackiego, około urządzenia wspomnianego koncertu, który powinien być początkiem cyklu prawdziwie kulturalnych atrakcji dla mieszkańców Gniezna, gdyż oni zasługują na to w zupełności.

Pisma.

„Śpiewak“ nr. 1. Dr. A. Chybiński: Aleksander Wł. Leszczyński. Prof. Zdz. Jachimecki: Karol Szymanowski. St. M. St.: W poszukiwaniu przodków Chopina. Czterdziestolecie „Lutni“ warszawskiej. W sprawie zbior. wydania kolęd. Z Teatru Polskiego w Katowicach. Ze świata muzycznego. Nowe wydawnictwa. Dział organizacyjny. Przegląd pism.

„Muzyka“, Warszawa Nr. 11—12. W artykule wstępnym red. M. Gliński kreśli zwarty obraz dziejów Filharmonji warsz. od czasu jej powstania (1901 r.) aż do chwili obecnej. Uzupełnieniem zbiorowej pracy o Karłowiczu (Muzyka, Nr. 3 r. b.) jest artykuł M. Liebeskinda o utworach fortepianowych M. Karłowicza. N. Melba, śpiewaczka australijska zamieszcza wspomnienia o słynnych śpiewakach polskich braciach Reszke. W związku z setną rocznicą śmierci Webera pozostaje artykuł J. Korngolda, krytyka i muzykologa wiedeńskiego p. t. „Stronica z dziejów romantyzmu muzycznego“. Niezwykle głębokie spostrzeżenia zawiera artykuł A. Chybińskiego „O muzyce górali tatrzańskich“. Z. Jachimecki poddaje szczegółowej analizie nokturny Chopina (dokończenie). Garść trafnych uwag o znaczeniu i roli słowa w śpiewie daje I. Ziółkowski. W dziale „Trybuna artystów“ znajdujemy ciekawe myśli o muzyce religijnej ujęte w formę wywiadu z genjalnym przedstawicielem współczesnej muzyki polskiej Karolem Szymanowskim w związku z niedawno powstałem dziełem jego „Stabat mater“ (na chór, orkiestrę i trzy głosy solowe). Całość uzupełniają sprawozdania z życia muzycznego miast polskich i zagranicznych, sprawozdania z nut i książek, przegląd prasy, kronika, rozmaitości, dodatek nutowy (G. Kassern „Prélude polytonal) i w. inn.

„Kierownik chórów“, Częstochowa Nr. 2—5, miesięcznik poświęcony sprawom organistów. Red. i wydawca Feliks Witeszczak.

„Górą pieśń“ Chicago Nr. 9. Drobne artykuliki, przedruki, sprawy organ. ogłoszenia i t. d.

„Dalibor“ Praga Nr. 5—6. J. Beran Działalność literacka J. Maráka. Ogłoszenia i wiad. bież.

Listy hudebni matice Praga Nr 2—3

Petr Kricka: koleda. V. Stepan: Jaroslav Novotny. V. Nezral: Emil Burian i im. Kronika muzyczna czeska i obca (między innemi z Warszawy pióra M. Glińskiego redakt. Muzyki). W tekście portrety J. Nowotnego i E. Buriana oraz odbitka rękopisu „Pieśni dziecięcych“ J. Nowotnego.

K.

Sprawozdanie z nut i książek.

Tomasz Panufnik. Sztuka Lutnicza. Studja nad budową instrumentów smyczkowych. Wydawnictwo kasy Im. J. Mianowskiego. Warszawa — MCMXXVI — Pałac Staszica.

Już tak jakoś stało się nieomal regułą, że w ogólnym naszym dorobku kulturalnym pojawiają się nagle, ni stąd ni zowąd dzieła kapitalne, nieraz rewelacyjne, dzieła zdumiewające brakiem normalnego podłoża, na tle którego powstanie ich byłoby zupełnie zrozumiałe. Dziełem tego typu jest niewątpliwie praca p T. Panufnika. Stanowi ono curiosum nietylko dlatego, że w dzisiejszych czasach sztuka lutnicza u nas nie istnieje, ale również i z tego powodu, że w zachodnich centrach Europy została ona przez maszynowy rozwój produkcji zepchnięta brutalnie do roli kopciuszka. Zwrócenie się więc do tej zapoznanej gałęzi sztuki, podjęcie pracy z całym zaparciem się i wzniosłą pasją stanowi w danym wypadku całkowitą zasługę autora.

Sztuka lutnicza?... W szarej codzienności tak przyzwyczailiśmy się podkładać pod treść wyrazu sztuka: malarstwo, rzeźbę, architekturę, muzykę, poezję, że mimowoli zapytujemy, cóż to jest za sztuka, i czy wogóle lutnictwo, biernej pracy, przyswojenie sobie tej masy wiedzy stanowi niezbędną podstawę sztuki lutniczej, ale tylko podstawę. Gdyż najbardziej wykształcony lutnik nie stworzy wartościowego dzieła jeśli nie będzie posiadał intuicji twórczej, która z tysiąca elementów każe mu wybrać te, których zespół przyniesie pożądane rezultaty. Jasną jest teraz rzeczą, dlaczego po upadku sztuki lutniczej z epoki Amatich i Stradivariusów, mechaniczne fabrykaty XIX wieku i dni dzisiejszych rzucały na rynek nieraz instrumenty zewnętrznie eleganckie, ale pozbawione głębszej wartości muzycznej. Bo instrumenty smyczkowe, podobnie jak wszelkie dzieła sztuki, są indywiduami i nie znoszą szablonu, schematu produkowanego przez martwą maszyną. Pan T. Panufnik po wieloletnich studjach nad tajemnicą dobrych instrumentów wykazał to niezbicie i jako twórca znanych już dzisiaj z dobroci skrzypiec, zerwał z metodą fabrycznej schematyzacji. Jest to śmiały i twórczy krok w dziedzinie lutnictwa. Pan Panufnik poszedł jednak dalej. Oddawna już starano się wydrzeć tajemnicę doskonałości skrzypcom dawnych mistrzów i w tym celu jaknajstaranniej kopjowano ich rozmiary, ale bez rezultatów. Autor „sztuki Lutniczej“, odnosząc się z jaknajwiększym szacunkiem do zdobyczy starych mistrzów, zrywa jednak z zasadą „naśladowanie instrumentów smyczkowych“, może rościć sobie prawo do tego tytułu? Bezwątpienia tak. Malarz, rzeźbiarz, architekt — każdy z nich, posługując się odpowiednim materjałem, stwarza przedmiot, który staje się zmysłowym wyrazem piękna; wzruszenie estetyczne emanuje zeń, jak zapach z kwiatu. Podobnie lutnik konstruuje instrument, który odpowiednio poruszony, wydaje dźwięk, specyficzne źródło rozkoszy estetycznej, tajemnicę pięknego tonu. Nie koniec jednak na tem. Chodzi bowiem nietylko o możność stwarzania pięknego tonu, ale i o to, by sam instrument był dziełem sztuki, tembardziej, że jak wskazują na to twierdzenia p. Panufnika, plastyczne piękno instrumentu pozostaje w prostym stosunku do jego wartości czysto muzycznej. Przeto lutnictwo po za swą autonomiczną samodzielnością, wkracza rów-

nież, jako estetyczne sharmonizowanie wymiarów, kształtów, barw i ornamentacyj snycerskich, w sferę sztuki dekoracyjnej. Sztuka lutnicza w przeciwieństwie do innych gałęzi sztuk posiada specjalne trudności. Prócz swoistego talentu wymaga bardzo gruntownej znajomości całego szeregu działów, z nauk przyrodniczych, w szczególności akustyki-chemji stosowanej i wiedzy o budowie materjałów. Gruntowne, polegające na laboratoryjnictwie słusznie stwierdzając potrzebę oparcia się na nowoczesnej wiedzy praw przyrodniczych, by dopiero na ich pod stawie uzyskać nowe zbobycze w zakresie lutnictwa.

Muzyka nowoczesna, zamknąwszy za sobą pewien okres swego rozwoju, stanęła u nowych wrót. Jej dalszy rozwój zależy przedewszystkiem od tych możliwości jakie nasuną nowe instrumenty. Konstatując śmiałą dążność p. Panufnika do uzyskania nowych brzmień instrumentalnych, życzymy mu jaknajpomyślniejszych rezultatów w tym względzie, co przyczyni się w dużej mierze do utorowania nowych dróg dla muzyki. *S. F.*

Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych.

(Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy przysyłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego" do biura Związku Wielkopolskiego, Poznań ul. Półwiejska 35

Redakcja.

Jak się mają odbywać zjazdy?

Zanim postawimy to pytanie, musimy naprzód uprzytomnić sobie czem są zjazdy, jakie obecnie są ich cele.

W czasie niewoli były one przedewszystkiem manifestacją narodową, nieomal jedyną, na jakie pozwalały ustawy. Chodziło wtedy nie o wynik artystyczny zjazdu, lecz podkreślenie istnienia życia polskiego. Dzisiaj to istnienie naszego życia musi wykazać się jaknajwiększemi wynikami na każdem polu, a więc i na polu sztuki śpiewaczej. Słowem w tej dziedzinie iść nam trzeba naprzód, by dopędzić nietylko Zachód, lecz nawet Wschód. Dlatego też organizacja taka, jaką jest Związek Wlkp., musi w formę zjazdów wnieść nową treść. Co więc ma być celem zjazdów? Celem winno być przedewszystkiem zbilansowanie rocznego dorobku naszej pracy, polegające na tem, że każdy chór, *zależnie od materjału głosowego, swego wyrobienia muzycznego* i talentu dyrygenta, jako też wspólnej pracowitości — zdaje odpowiedni dla siebie egzamin. Tym egzaminem są oczywiście owe pieśni konkursowe. Ale przecież nie wszystkie zespoły rozporządzają jednakowej wartości materjałem głosowym, jednakową muzykalnością, warunkami pracy, różnej umiejętności dyrygentami, wobec czego wymagania trzeba zróżniczkować. To chyba jasne dla każdego, że wszystkich chórów jedną miarą mierzyć nie można.

Przy stosowaniu jednej miary dla wszystkich, dzieje się krzywda zarówno dobrym jak i słabym chórom. Pozostaje więc konieczność wprowadzenia kategorji. W wyborze liczby kategorji należałoby trzymać się zasady uwzględniającej warunki głosowe przedewszystkiem, a więc: warunki najskromniejsze, przeciętne, oraz najwyższe. Tym warunkom najczęściej odpowiadają takie same warunki wyrobienia muzycznego. Przy uwzględnieniu tego podziału praca może dać wyniki korzystniejsze, gdyż wymagania odpowiadać będą możnościom wykonawczym każdego chóru. Niema nic gorszego, kiedy chór śpiewa utwory, którym sprostać nie może, marnuje czas na daremną pracą, niszczy głosy i odbiera potrzebny zapał. Ażeby ocena była jaknajsprawiedliwsza, dlatego dla każdej grupy Związek powinien wybrać odpowiednie utwory. Tylko w tym wypadku możemy mieć jednolitą ocenę.

Wiele z naszych chórów składa się właściwie z trzech zespołów: mieszanego, męskiego i żeńskiego. Zdarza się, że zespół żeński jest lepszy od męskiego, lub naodwrót, to znów mieszany lepszy od pozostałych.

W tym wypadku dany zespół może stanąć w trzech kategorjach, w pierwszej przypuśćmy żeński, w drugiej mieszany, a w trzeciej męski, lub inaczej.

Znając nasze chóry, orjentuję się dobrze, że posiadamy w większości dwie kategorje, a ta najwyższa z natury rzeczy będzie mniej liczna. bo tak jest powiem wogóle, że pięknych rozległych głosów i muzykalnych ludzi jest mniej. Prowadząc pracę rzetelnie i z uporem naprzód doczekamy się stosunku lepszego.

Jak to już w roku ubiegłym zapoczątkowano, zjazdy dzielą się na dwie części: I wła-

ściwy cel zjazdu — zawody bezwarunkowo w sali (z publicznością lub bez) i II na której poszczególne grupy śpiewają pieśni ogólne (w sali lub ogrodzie — zależy to już od organizatorów zjazdu i warunków lokalnych) oraz każdy chór z dowolną pieśnią, której już zaznaczam — nie bierze pod uwagę sąd zawodów.

Po wyczerpaniu tych produkcji sąd konkursowy urządza konferencję z dyrygentami i prezesami, poczem ogłasza wynik swojej oceny. W jaki sposób ocenia sąd — czytelnicy wiedzą z regulaminu, który był w swoim czasie ogłoszony w „Przeglądzie".

Poruszyć jeszcze muszę jedną przykrą bardzo sprawę, mianowicie zarzuty jakie często spotykają sędziów. Zupełnie zrozumiałe jest, że każdy chór chciałby zająć I miejsce, lecz stając do zawodów, musi być przygotowany, że go zdystansuje inny, i że jedynie ocenić to może sąd, a nie zdanie samych śpiewających, zdanie „całego" miasta, sympatyków, lub to, że w roku zeszłym było inaczej. Zawsze tak samo być nie może. Sąd jest bezapelacyjny i podporządkować się jego ocenie należy. Ktoś musi być na pierwszem i ktoś na ostatniem miejscu. Na to rady niema. To chyba zrozumieć łatwo, a skoro lubimy mówić o poczuciu ładu i porządku, skoro wytykamy warcholstwo na każdym kroku, bądźmy my śpiewacy gorliwym tej zasady stróżem i wzorem, jako, że to co nas spaja — jest harmonja — ład. *W. R.*

Związek Wielkopolski.

XXIX Roczne Walne Zebranie Delegatów Wlkp. Związku odbędzie się w niedzielę 6 marca b. r. o godz. 10-tej przedp. w gmachu Uniwersytetu (ul. Wały Wazów). Sala 18.

Porządek obrad:

1. Zagajenie i powitanie Delegatów i Gości,
2. Stwierdzenie obecnych,
3. Zatwierdzenie koopt. odn. wybór członków Zarządu Głównego,
4. Sprawozdanie z całorocznej czynności Zarządu Głównego,
5. Sprawozdanie komisji rewizyjnej i pokwitowanie Zarządu,
6. Budżet Związku na rok 1927,
7. Tegoroczne Zjazdy,
8. Komunikaty Zarządu Głównego:
   a) Stanowisko Związku Wlkp. wobec Zjednoczenia Związków,
   b) kursy dla Dyrygentów,
   c) nowe wydawnictwa,
   d) regulamin zawodów,
   e) sprawa jednolitych odznak,
9. Zjazd związkowy resp. — „Wszechpolski" w r. 1929
10. Wnioski,
11. Wolne głosy i zakończenie!

Dla informacji!

Na Walne Zebranie Delegatów wysyła Okręg na 200 członków jednego Delegata — najmniej 3. Miarodawczem są zapłacone składki związkowe.

Okręg 1 wysyła 6 Delegatów; Okręgi 2, 12, 19 i 21 po 4, wszystkie inne po 3 Delegatów.

Szanowne Zarządy Okręgowe wzywamy o zwrot formularzy ze sprawozdaniami; dotąd tylko 6 Okręgów nadesłało sprawozdania.

Bez sprawozdań nie możemy mieć poglądu na całość naszego Związku.

Do widzenia — Cześć Pieśni!

Zarząd Główny:

K. Bojarski, w z. prezesa. *K. T. Barwicki*, sekret.

Baczność!

Pierwszy **kurs dla Dyrygentów** odbędzie się w poniedziałek, wtorek i środę dnia 7, 8 i 9 marca b. r. w gmachu Konserwatorjum Muzycznego, Poznań, Wrocławska Nr. 16). Początek o godzinie 10-tej rano.

Liczba zgłoszeń jak dotąd bardzo nikła; prosimy więc o dalsze spieszne zgłoszenia. Kurs jest bezpłatny — prócz tego dla Dyrygentów słabszych kół przewidziany jest zwrot kosztów podroży.

Zawody śpiewacze.

(Zjazdy okręgowe) 1927 r.

Dotąd zgłosiły:

Okręg	1 w Poznaniu	3 maja
„	4 w Srodzie	29 maja
„	13 w Zbąszyniu	
„	7 w Ostrzeszowie	29 maja
„	9 w Rawiczu	12 czerwca
„	12 w Lesznie	
„	11 w Kościanie	26 czerwca
„	8 w Zdunach	29 czerwca
„	19 w Pakości	
„	10 w Krobi	
„	20 w Kcyni	
„	2 w Poznaniu	

Szanowne Zarządy Okręgów prosimy o spieszną decyzję. Zjazdy muszą się odbyć w czasie do 30 czerwca — przyczem w jednem dniu mogą najwyżej 3 Zjazdy się odbyć. Zarząd Główny.

Kasa Związku!

Wstępne zapł.: Jezierzyce Kość, Nakło (Jedność) i Orpiszew.

Składkę za rok 1926 zapł. Gniewkowo (Dzwon) 37,50, Kwilcz 12,50, Leszno (Chopin) 50,50, Inowrocław (Moniuszko) 96,50, Jaksice 10,—, Borek 30,—, Koźmin 30,—, Bukówiec Górny 13,—, Poznań (Koło Śpiew. Polskie 126,—, Biskupice Ołob 51,— zł.

Składkę za rok 1927 zapł.: Przement 42 i Miejska Górka 22,50 zł, razem dotąd 3 koła. *B.*

Żnin. (Obchód Chopina). Posiedzenie Koła Śpiew. odbyło się dnia 17-go listopada u. b. łącznie z obchodem Chopinowskim. Posiedzenie zagaił prezes Heliński, witając serdecznie ks. prob. Kinastowskiego, oraz członków i gości. Po odśpiewaniu pieśni „Życzenie" — Chopina wygłosił ks. prob. obszerny wykład o wielkim wszechświatowym mężu-muzyku Chopinie. Obecni wysłuchali z wielkiem zainteresowaniem. Prezes podziękował ks. prob. za wygłoszony wykład a obecni nagrodzili prelegenta oklaskami.

Związek Pomorski.

Okólnik do wszystkich Okręgów i Kół Śpiewackich pomorskiego Związku,

Doroczne Walne Zebranie odbędzie się w niedzielę dnia 13 marca b. r. w Toruniu w „Dworze Artusa".

Pocz. Zebrania o godz. 10-tej przed poł. W razie nieprzybycia odpowiedniej ilości delegatów, celem powzięcia uchwał, odbędzie się następne zebranie o godz. 10.30 z prawnością uchwał.

Porządek obrad:

1. Zagajenie,
2. Wybór Marszałka
3. Wybór Komisji Rewizyjnej
4. Przeczytanie protokółu
5. Podział Okręgów
6. Zatwierdzenie nowych ustaw dla Związku, Okręgów i Kół
7. Ustalenie składek
8. Sprawa regulaminu zawodów śpiewackich
9. Ustalenie dnia Zjazdu Związkowego
10. Komunikaty Zarządu
11. Sprawozdanie ustępującego Zarządu
12. Dyskusja nad sprawozdaniem i udzielenie absolutorjum
13. Wybór nowego Zarządu
14. Wolne wnioskо.

Wnioski do powzięcia uchwał prosimy nadsyłać do dnia 5 marca b. r. Każde Koło wysyła na 25 członków jednego delegata z prawem głosu, o ile dane koło nie zalega ze sładkami na rzec Związku,

Delegaci chcąc korzystać z kwater bezpłatnych winni o tem donieść do dnia 8 marca. Prosimy o odwrotne doniesienie, ilu delegatów tamt. okr. (Koła) przybędzie na Zjazd oraz czy chcą wziąść udział w wspólnym obiedzie.

Nadmieniamy, iż wspólny obiad odbędzie się pomiędzy godziną 1—2, poczem dalszy ciąg obrad. Nakrycie dla jednej osoby w cenie zł. 2.—.

Nabożeństwo dla delegatów odbędzie się o godzinie 9-tej w kościele św. Jana.

„Cześć Pieśni!"

Patron: ks. prob. W Lewandowski

Sekretarz:	Skarbnik:	prezes:
M. Kadlec	W. Ossowski	L. Makowski

Dyrygent:
Prof. B. Pięta.

Związek Stowarzyszeń Muzyczno-Śpiewaczych Województwa Kieleckiego.

OKÓLNIK Nr. 22.

Pierwsze okręgowe zawody śpiewacze w województwie kieleckiem odbędą się w roku 1927 w następujących terminach:

w Okręgu Radomskim dnia 29 maja (powiaty: radomski, konecki, opoczyński, kozienicki i iłżecki),

w Okręgu Kieleckim dnia 15 maja (powiaty: kielecki, pińczowski, jędrzejowski, stopnicki, miechowski, opatowski, sandomierski i włoszczowski),

w Okręgu Zagłębia Dąbrowskiego dnia 5-go czerwca (powiaty: będziński, częstochowski i olkuski).

Chóry biorące udział w zawodach dzielą się na dwie kategorje, wyższą i niższą, na zasadzie

---

wyznaczonych do opracowania pieśni trudniejszych i łatwiejszych do wykonania, przyczem same wybierają w której kategorji zamierzają śpiewać. Każdy chór winien więc opracować po dwie pieśni wyznaczone dla każdej kategorji, do zawodów zaś stanie z jedną z nich, jaka mu przypadnie przez losowanie. Losowanie to odbędzie się na 8 dni przed zawodami.

W myśl powyższego regulaminu wyznacza się następujące pieśni:

I. w Okręgu Radomskim:

dla kategorji wyższej: chóry męskie: 1. Z. Noskowski „Wiosenka“, 2. Moniuszko „Pieśń żeglarzy“, chóry mieszane: 1. Zeleński „Nasza Hanka“, 2. Maszyński „Pognała wołki“;

dla kategorji niższej: chóry męskie: 1. Maszyński „Oj nie było“, 2. Kotarbiński „Noc majowa“, chóry mieszane: 1. J. Sobieski „Na fujarce“, 2. Wiechowicz „Z tamtej strony rzeki“.

II. w Okręgu Kieleckim:

dla kategorji wyższej: chóry męskie: 1. Minheimer „Nasz mazur“, 2 St. Niedzielski „Rybacy na Wiśle“, chóry mieszane: 1. Zeleński „Nasza Hanka“ 2. Nowowiejski „Po żniwach“;

dla kategorji niższej: chóry męskie: 1. Kotarbiński „Jesienią“, 2. Noskowski „W lesie“, chóry, mieszane: 1. Maszyński-Mon. „Wędrowna ptaszyna“ 2. St. Kazuro „Ułani“.

III. w Okręgu Zagłębia Dąbrowskiego:

dla kategorji wyższej: chóry męskie: 1. Różycki „Chór myśliwych“, 2. St. Bursa „Wiosenne czary“, chóry mieszane: 1. Nowowiejski „Po żniwach“, 2. Moniuszko „Pieśń cyganów“;

dla kategorji niższej: chóry męskie: 1. Moniuszko „Wędrowna ptaszyna“, 2. Danysz „Pochód“, chóry mieszane: 1. Wiechowicz „Descyk pada“, 2. St. Kazuro „Pieśń o kalinie“.

Wszystkie chóry obowiązane są ponadto stanąć również do popisów ogólnych w chórach połączonych. Na chóry ogólne wyznacza się następujące pieśni:

I. w Okręgu Radomskim:

chóry męskie: 1. F. Szopski „Leć pieśni w dal“, 2. B. Dembiński „Do pieśni“, chóry mieszane: 1. St. Kazuro „Nie choć Marysiu“, 2. Nowowiejski „Lwowskie Orlęta“.

II) w Okręgu Kieleckim:

chóry męskie: 1. Karol Guzikowski „Chłopska dola“, 2. B. Dembiński „Do Pieśni“. chóry miesz: 1. Jan Gawlas „Dzieweczka z poręby“, 2. Stanisław Rączka „Lny“.

III) w Okręgu Zagłębia Dąbr.:

chóry męskie: 1. Maszyński „Powitanie“, 2. Guzikowski „Chłopska dola“. chóry miesz.: 1. Nowowiejski „Lwowskie Orlęta“, 2. St. Rączka „Lny“

Ponadto ogólne chóry mieszane we wszystkich okręgach wykonają Hasło Związkowe, które zostanie wyznaczone po rozstrzygnięciu rozpisanego konkursu kompozytorskiego.

Zgłoszenia uczestnictwa w zawodach przyjmuje się najpóźniej do dnia 1-go maja 1927 r.

Po bliższe informacje oraz po partytury i głosy chórowe wyznaczonych wyżej pieśni zwracać się bezzwłocznie do Zarządu Związku (adres: Kielce, Państwowe Seminarjum Nauczycielskie“;

Cześć Pieśni!

Kielce, dnia 20-go stycznia 1927 roku.

Sekretarz: (—) *Józef Mazur.*

Prezes Związku: (—) *Witold Kamiński.*

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSOTJA“ w Poznaniu.